

En el umbral del Arte Global: metáfora, complejidad y conflicto

MIGUEL A. HERNÁNDEZ-NAVARRO

“Sólo es posible leer a contrapelo si existen ciertos desajustes en el texto que nos señalen el camino. (Se los llama a veces ‘momentos de transgresión’).
Gayatri Chakravorty Spivak

RESUMEN

Este texto problematiza el discurso de la globalización en el arte reciente. Frente a la idea de un arte híbrido, mestizo e intercultural, se observa la presencia de un conflicto irresoluble causante de que muchas realidades no puedan ser representadas correctamente en el sistema global del arte. El arte español contemporáneo es un ejemplo de ese tipo de prácticas que no caben en los sistemas de representación hegemónicos. Tras analizar la obra de Santiago Sierra y constatar que el arte español contemporáneo se encuentra en el ámbito de la subalternidad, se examina la necesidad de buscar un paradigma de la complejidad capaz de acoger realidades no estandarizadas. La obra de Gonzalo Ballester y la de Ursula Biemann sirven de ejemplo para este nuevo paradigma elevado sobre el uso de la metáfora de la “contrageografía” y la “contracronología”.

PALABRAS CLAVE: Arte global, Complejidad, Temporalidad, Subalternidad, Conflicto, Metáfora, Santiago Sierra, Gonzalo Ballester, Ursula Biemann.

ABSTRACT

Global art is based upon the presence of an insoluble, global conflict in space and time, a type of blind spot that shatters all representations within symbolic discourse. Some of these invisible or only partially represented realities existing outside the system, showing that global art, in contrast to discourse on global art, is counter-geographical and counter-chronological. I begin by treating the example of contemporary Spanish art and its lack of presence in the global art world, focusing in the work of Santiago Sierra. After that, I go on show that the new geographies of art (like the new temporalities) are incapable of representation, at least not within the systems of representation originating in visual thought. Nevertheless, certain contemporary artistic practices utilize this inability to represent complexity as their starting point; the work of Gonzalo Ballester and Ursula Biemann serves as example of this. Lastly, I shall be considering the difficulties faced by the art system in general, and museums as a privileged tool, to incorporate these complex practices.

KEY WORDS: Global Art, Complexity, Temporality, Subalternity, Conflict, Metaphor, Santiago Sierra, Gonzalo Ballester, Ursula Biemann.

Este texto propone un acercamiento a una de las cuestiones que centran el discurso del arte contemporáneo desde hace unas décadas: el problema de la globalización y la interculturalidad. Mi objetivo es reflexionar sobre el espacio y el tiempo del arte en el mundo global. Para eso, partiré de una concepción de la globalización en general, y del arte global en particular, que se aleja de la creencia en un mundo híbrido o mestizo y se centra en la presencia de un conflicto irresoluble en el espacio-tiempo global, una especie de punto ciego que rompe toda representación dentro de un discurso simbólico.

En este sentido, el argumento de las páginas que siguen, grosso modo, podría ser resumido del siguiente

modo: el arte global, en tanto que discurso, igual que la propia globalización, no puede dar cuenta de ciertas realidades contradictorias. El arte global, a diferencia del “discurso del arte global”, es contra-geográfico¹ y contra-cronológico, o lo que es lo mismo, mantiene una especie de tensión irresoluble con el espacio y con el tiempo.

Mi ejemplo de partida será el del arte español contemporáneo y su falta de presencia en el mundo del arte global. A pesar de provenir de un país supuestamente avanzado, el arte español no encuentra lugar en el sistema de representación global, como si no tuviese aquello que hace falta para poder hablar en ese sistema. A partir de ahí, intentaré mostrar que las nuevas geografías del arte (igual que las nuevas temporalidades) son irrepresentables, al menos en los sistemas de representación derivados de esquemas mentales que hemos adquirido del sistema Occidental. Después de esto, reflexionaré sobre la necesidad de buscar nuevas vías de análisis que exploren otras concepciones del espacio (contrageografías) y del tiempo (contra-cronologías). Me fijaré rápidamente en el trabajo de dos artistas que, a través de procedimientos y estrategias diferentes, llegan a soluciones semejantes. Se trata del murciano Gonzalo Ballester y la suiza Ursula Biemann. Y, por último, me detendré en las dificultades que tiene el sistema del arte general, y el museo como herramienta privilegiada de éste, para hacerse cargo de esas prácticas complejas, ya que se trata de un sistema fundado sobre una racionalidad visual y una lógica temporal que, es en sí misma, incapaz de presentar y dar cuenta del conflicto.

EL ARTE ESPAÑOL FUERA DEL MUNDO DEL ARTE GLOBAL

Hay una cuestión que ha centrado un gran número de debates en España en las últimas dos décadas: la escasa presencia del arte español en el contexto internacional. Esta parece ser una pregunta central para los críticos españoles². El sistema artístico español (Museos, galerías, revistas, universidades) ha evolucionado en los últimos años hasta llegar a alcanzar los estándares europeos e internacionales. Sin embargo, los artistas españoles siguen sin estar “bien” representados en el mundo del arte global. Salvo algunos ejemplos concretos (como, por ejemplo, Santiago Sierra, paradójicamente evolucionado como artista en México), no hay artistas españoles en los grandes eventos artísticos globales, el nuevo bienalismo o las nuevas colecciones de museos transnacionales.

Los críticos españoles no parecen haber llegado a ninguna conclusión evidente sobre esta falta de presencia internacional. No puede imputarse una falta de salud del sistema, o una falta de conocimiento de realidades externas –los contactos con otros lugares son bastante comunes–. Tampoco todo el problema estaría en la cuestión lingüística –ya que el conocimiento del nuevo canon lingüístico del inglés parece estar extendido entre los artistas–. Quizá la razón haya que buscarla a un nivel más conceptual.

Me gustaría proponer aquí que esta falta de presencia en el sistema global tiene que ver con una ausencia de un imaginario “fuerte” que se acomode y coincida con el discurso arquetípico del mundo del arte global. En ese sistema, tienen cabida, sin embargo, algunas realidades o contextos que son fácilmente identificables como los “otros” del sistema del arte occidental.

En España, un país europeo supuestamente “evolucionado”, los artistas no han aprendido del todo a trabajar con esos códigos del multiculturalismo y el nuevo mundo global. Los artistas españoles trabajan hoy con discursos artísticos que nada tienen que ver ya con la nacionalidad o con la identidad territorial, sino que se ajustan a otro tipo de patrones discursivos en un nivel internacional. Y eso los pone en una situación ciertamente difícil, pues, al no ser un “Otro” para el sistema, sus obras se juzgan con los mismos parámetros que las

1 El término “contra-geografía” proviene de Saskia Sassen, “Women’s Burden: Counter-Geographies of Globalization and the Feminization of Survival”, *Nordic Journal of International Law*, 71, 2, 2002, pp. 255-274. El término “contra-cronología” es una aplicación al ámbito temporal de la lógica con la que Sassen analiza los espacios

2 Gloria Picazo (ed.), *Impasse. Arte poder y sociedad en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1998; *Impasse 2. Creación y contexto artístico en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1999. Otra iniciativa interesante es el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*, una iniciativa llevada a cabo por el MACBA, la Universidad Internacional de Andalucía y el centro de arte Arteleku. Hasta el momento se han publicado cuatro volúmenes.

de cualquier otro artista internacional. Sin embargo, como me encargaré de demostrar, su “internacionalismo” no es total. El poder de emisión de discursos o narrativas artísticas de un país como España es muy limitado.

Aunque vivamos en un mundo global, todavía hay centros de emisión, o, mejor, canales de circulación de información. El arte español recibe información, pero no puede emitir. Por mucho que se esfuerce en hablar, los canales del mundo del arte global están sintonizados en otra emisora.

A lo largo de los últimos años, algunos autores como Homi Bhabha³ o Néstor García Canclini⁴ han coincidido en la necesidad de encontrar un “tercer espacio”, un lugar intermedio para la hibridación de la cultura, un lugar para la interculturalidad, un espacio de diálogo que intente ir más allá del “mimetismo” o aprovechamiento del otro que, según Bhabha, no es más que una estrategia de “normalización” de la diferencia –que la asume e introyecta dentro del propio discurso del amo–.

Si se piensa bien, estas teorías que intentan reformular el discurso de la alteridad como diferencia esconden un resto, un excedente que no es sino la creación de un nuevo espacio central. Un espacio, el del “entremedio”, que no ha sido creado por el subalterno, sino por el dominante, que ha promulgado su estructura e invariantes, por lo que cualquier entronización del otro, al final, lleva un yo implícito, un sujeto deseante en la sombra, que, igual que el lacaniano “discurso de la histérica”, se identifica con el otro, con el deseo del otro, pero a condición de que su propio yo permanezca inmutable.

Por tanto, el mencionado “espacio intermedio”, a pesar de la apariencia bondadosa, vuelve a repetir una estructura dicotómica con dos roles o lugares bien diferenciados que se hibridan: el sujeto dominante y el sujeto dominado.

El sistema global del arte se desarrolla hoy dentro de ese lugar intermedio. Las grandes bienales, las nuevas colecciones, los nuevos museos del arte global intentan situarse en el tercer espacio, más allá de la nacionalidad, en una suerte de trans-nacionalidad cosmopolita. Pero ese espacio no es sino una afirmación del espacio dominante. En este nuevo espacio central, quien no es ni uno, ni otro, no tiene nada que decir, ya que ese espacio sólo puede ser ocupado por quien representa los roles-tipo extremos, el dominante y el marginado. El dominante habla sobre el marginado, desde el marginado, fingiendo, como un ventrílocuo, darle la voz. Quien no ocupa ninguno de estos roles preponderantes, queda repelido de ese espacio intermedio.

El arte español no ha ocupado a lo largo de las últimas décadas el papel de dominante. Pero tampoco el de otro radical. No ocupa el papel de aquel que puede decir, pero tampoco el del que puede ser dicho. Su posibilidad de enunciación es imposible, al menos dentro de este sistema global.

Es curioso que las únicas narrativas maestras respecto al arte contemporáneo español sean aquellas relacionadas con la Guerra Civil y el periodo franquista, es decir, el momento en el que el arte español sí se ajustó a los imaginarios artísticos hegemónicos, aquellos que situaban al otro como “en peligro”, en la lógica del estereotipo del controlado, sumiso y dominado⁵.

Sin embargo, con la entrada de la democracia, a partir de 1975, el arte español no ha conseguido hacerse una imagen, crearse un imaginario, o pensar una narrativa que no sea la de la emancipación. La llamada “movida madrileña”, a principio de los años 1980, trabajó con el imaginario de la liberación tras las cuatro décadas de opresión. Pero después de eso, el arte español no ha sido capaz de generar discursos artísticos “fuertes” o articulados. Discursos que, en cualquier caso, pudieran ajustarse a los imaginarios hegemónicos.

Con la llegada de la democracia tuvo lugar un proceso de “sincronización” que todavía no ha acabado del todo. Tanto las instituciones artísticas como los propios discursos críticos y teóricos comenzaron un proceso de

3 Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

4 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2001.

5 Sobre la relación entre el arte español y el franquismo, véase: Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Barcelona, Fundación Espais, 2007; y Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995.



Fig. 1: Santiago Sierra, *Palabra tapada*.

que no acreditase su nacionalidad española, y Mujer con capirote de cara a la pared, que recordaba el imaginario del castigo en las escuelas franquistas, Santiago Sierra también realizó una intervención con la palabra “España” que presidía la entrada al pabellón. La llamó Palabra tapada, y consistió en el ocultamiento con plástico negro –del utilizado para las bolsas de basura– y cinta americana de la palabra España sobre la puerta de entrada en la fachada del pabellón.

Por medio del ocultamiento, Sierra hacía visible y reseñaba el nombre de España⁶. Esta obra ha sido leída en más de una ocasión como una negación de cualquier nacionalidad y una afirmación del nuevo espacio transnacional del sujeto globalizado, así como a una crítica “al internacionalismo benevolente de la bienal (y del mundo de arte en general), abierto a todos, que enmascara la realidad de la un mundo con barreras, excluyente y segregador, en el que la condición nacional puede ser determinante para acceder a las bases que permiten la

modernización del que aún somos parte. Durante ese proceso de puesta en hora de los relojes (que fue un proceso a escala mayor) parece que hay algo que sigue sin haberse aclarado.

Aún hay cosas que no son del todo asimiladas. Y es que el proceso de democratización de España dejó muchas heridas abiertas que no han conseguido cerrarse. Todavía hoy los gobiernos no pueden aclararse con el pasado⁶. Las recientes leyes de “Memoria histórica” promulgadas por el gobierno del presidente José Luis Rodríguez Zapatero, o incluso la idea de algunos jueces de imputar al General Franco “crímenes contra la humanidad” en sentido retrospectivo, nos hablan de esa no superación total de los traumas del franquismo.

Hay todavía algo que rescatar. La historia no se ha cerrado, sino que sigue viva. En este sentido, el proceso de sincronización con los órdenes mundiales camina hacia dos direcciones, o en dos tiempos: hacia delante (hacia la puesta en hora de los relojes), pero también hacia atrás (hacia la elucidación de la historia). Hay todavía una serie de manchas que no han sido limpiadas, y que difícilmente pueden hacerlo. Manchas que hacen imposible una sincronización total.

En cierto modo, de eso trataba una de las intervenciones del artista Santiago Sierra (1966) en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 2003 [Fig. 1]. Junto al célebre Muro cerrando un espacio, que impedía el paso al pabellón a todo el

6 Ver Manuel Cruz, *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Madrid, Anagrama, 2005.

7 No era la primera vez que se jugaba con la simbología y las implicaciones del pabellón en sí, ni tampoco la primera vez que se ocultaba el nombre de un país, intentando librarse del complejo de culpa implicacional. Recordemos que a lo largo de la década de los noventa, Hans Hacke intervino el pabellón de Alemania y Scarpa el de Italia.

simple supervivencia de muchos seres humanos”⁸. Aunque esto no deja de ser cierto, la obra también se puede leer como una alusión directa a un problema específico del territorio español, que Sierra conoce bastante bien.

Uno de los traumas de la identidad española es precisamente la carga simbólica que tiene su significante, ya que durante la dictadura franquista (1939-1975) el gobierno del General Franco se “apropió” de todos los signos de la nación, como la bandera, el himno nacional, la historia del país o la propia idea de españolidad. Signos que ahora están preñados de un pasado insalvable. El nombre de España, el propio idioma español, aparecen como un excedente dentro del proceso democrático que sufrió España a finales de los setenta. Para muchos españoles el signo “España”, más allá de su significante, se configura como un resto imposible de dejar atrás, como aquello que recuerda el trauma del que es imposible desprenderse, aquello que siempre que aparece está recubierto por el fantasma, el muerto viviente del que es imposible escapar.

El plástico que cubre la palabra “España” en la obra de Sierra, oculta algo que ya parecía haberse intentado ocultar, ya que estaba tamizado por las enredaderas que se habían dejado crecer sobre el pabellón y que dejaban la palabra como una mancha casi invisible. Sierra, al esconder por completo la palabra, por un lado pone en evidencia el mecanismo de invisibilización o tamización de la palabra, y por otro, señala la palabra como mancha, la aleja de nuestros ojos. Al hacerla desaparecer, la vuelve visible, y al esconderla, nos hace esforzarnos en verla: “tapar esa palabra que todos saben que está ahí, anunciando la propiedad del pabellón, es como subrayarla o iluminarla”⁹.

Lo que presenta Santiago Sierra con una acción tan simple es un conflicto entre dos términos que no acaban de entenderse. Por un lado, la idea de transnacionalidad, de no pertenencia a ningún lugar, el discurso de un mundo global, pero por otro lado, la diferencia inscrita en la propia imposibilidad de lo nacional en el caso español. Hay, por tanto, un conflicto irresoluble entre lo uno y lo otro, porque no hay ni uno ni otro.

Ésta es una de las claves de la esa no “representación” del arte español en el mundo del arte global: que al no lograr una identidad en cierto modo definida, un “Uno” o un “otro” claro y distinto, no existe la posibilidad de una hibridación, de ser uno + otro. Se puede decir que en el proceso de sincronización con los sistemas internacionales el arte español se quedó a medio camino, como si algo que no lo deja moverse no le hubiese permitido llegar del todo a la meta.

Igual que Aquiles que no alcanzaba a la tortuga en la aporía de Zenón de Elea, el arte español nunca llegó a tiempo de situarse en el lugar de emisión. Pero tampoco ha estado cerca del lugar del otro, cerca del papel del subalterno. Y, al no estar de ninguno de los lados, tampoco ha podido ser hibridado, de modo que no puede ser fijado en el tercer espacio. Ha quedado, como diría Roland Barthes, “fuera-de-la-frase”. En el sistema del arte global, aquellos lugares que no son centro ni periferia, que no son dominantes, ni dominados, quedan “forcluidos” como significantes dentro del sistema-red y, hablando en términos lacanianos, les sucede lo mismo que al psicótico, que no puede entrar en lo Simbólico y vive en una constante paranoia, fuera-del-lenguaje, fuera-de-lugar.

Si el tercer espacio constituía una suerte de no-lugar, de lugar en el entre-medio de la cultura, al arte español cabría situarlo aún más allá, en un no(ha)lugar, un lugar que no se puede representar, que no cabe, que, por su falta de emplazamiento en la cadena significante, es constantemente repelido por lo simbólico.

En cierto modo, el arte español, en este sentido, y salvando las distancias, ocuparía ese lugar que Gayatri Spivak otorgó al subalterno: aquel que no tiene voz¹⁰. En un sistema como el del arte global, creado sobre unos discursos, imaginarios y procesos, hay contextos de subalternidad radical. Una subalternidad que consiste no

8 Juan Antonio Ramírez, “El arte en España: Tres escenarios del 2003”, en J. A. Ramírez y J. Carrillo (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 257-301, p. 291.

9 Rosa Martínez, “Entrevista a Santiago Sierra”, en *Pabellón Español. 50ª Bienal de Venecia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003, pp. 150-212 p. 200

10 Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, MACBA, 2009.

sólo en “no poder decir”, sino también en “no poder ser dicho”. Si el subalterno no puede hablar es porque no tiene un lugar de enunciación que se lo permita. Está siempre fuera del discurso.

Quizá hablar del arte de un país como España, eurocéntrico y occidental, en términos de subalternidad discursiva pueda resultar paradójico o exagerado, incluso ofensivo para aquellas realidades verdaderamente subalternas, como las mujeres del tercer mundo. Sin embargo, estoy usando aquí esa figura de Spivak simplemente a un nivel simbólico, a nivel de relación con el discurso del arte global. Esto nos da también la clave para alguno de los argumentos que siguen, pues el sistema del arte global no es una realidad, sino un discurso. Un discurso que no puede hacerse cargo de ciertas realidades complejas.

CONTRA-GEOGRAFÍAS ASÍNCRONAS: HACIA UNA COMPLEJIDAD GLOBAL

El ejemplo del arte español nos muestra la insuficiencia del sistema para dar cabida a ciertas realidades no tipificadas e identificadas. Y, al mismo tiempo, nos conduce hacia ciertas contradicciones: por ejemplo, como acabamos de observar, un espacio supuestamente central puede ocupar un rol de subalternidad, y otros espacios supuestamente subalternos ocupan roles de centralidad en la emisión del discurso del arte.

Del mismo modo, en el ejemplo del arte español, también se ha mostrado la importancia esencial de la cuestión de la temporalidad, sobre todo, a través de la asincronía o imposibilidad radical de “ajustamiento” a la hora Global.

Los espacios, por tanto, en primer lugar, son contradictorios (pues no siempre se ajustan a los sistemas que los cartografía) y, en segundo, están penetrados y permeados por la presencia del tiempo (que también puede ser contradictorio y asíncrono). Esto, como he señalado al principio, nos conduce a afirmar que las nuevas geografías no sólo son una cuestión de lugar sino también una cuestión de tiempo.

Pensar el mundo global requiere pensar las nuevas relaciones del espacio-tiempo. Tal y como ya han advertieron autores como David Harvey, nuestra época ha establecido una transformación radical de la experiencia del tiempo y el espacio¹¹. Desde luego, si algo ha quedado claro tras un siglo de reflexión sobre el espacio y el tiempo, es que se trata de dimensiones que no pueden ser separadas.

Espacio y tiempo son la misma cosa. Las geografías están construidas a través de cronologías. El propio trabajo de Einstein mostró que tiempo y espacio no eran dimensiones separadas sino que se fusionaban en un tiempo-espacio curvado cuatridimensional bajo la influencia de una masa¹². Es decir, que no existen de modo absoluto por sí solas, sino en mutua relación con el sistema al que se refiere. Sólo fue nuestro sistema de representación espacial (a través de mapas) y temporal (a través de relojes y calendarios) el que separó el espacio y el tiempo y les dio categorías absolutas¹³. No es posible, pues, una percepción del tiempo y del espacio por separado¹⁴.

Como quiera que sea, lo que queda claro es que para hablar de las nuevas geografías hay que hablar también de las nuevas cronologías. Y sobre todo, advertir que tanto unas como otras, precisamente por su fusión, son móviles y contradictorias. Y para hacerse cargo de ellas, es necesario partir de una suerte de paradigma de la complejidad. Un paradigma que no estaría demasiado alejado del que ha sido enunciado por John Urry en *Global Complexity*, tras observar la inoperancia y obsolescencia de las herramientas disciplinarias de conoci-

11 David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

12 Citado en: John Urry, *Sociology beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, p. 119.

13 Jacques Attali, *Historias del tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

14 Ver Jon May & Nigel Thrift (eds.) *Timespace. Geographies of temporality*, Londres, Routledge, 2001.

miento con las que nos enfrentamos al mundo contemporáneo¹⁵. Su análisis del mundo global parte de una toma de conciencia de la complejidad y multiplicidad de dicho mundo.

Por un lado, los avances en la ciencia y la tecnología, especialmente en el transporte y la comunicación, conducen hacia un mundo donde las distancias y los tiempos parecen cada vez ser menores. Una era donde tiempo y espacio llegan a la desmaterialización y licuefacción tal y como han notado autores como Manuel Castells o Zygmunt Bauman¹⁶.

Pero al mismo tiempo, antiguos modos de vida, antiguas relaciones de poder (como aquellas de las colonias), de subordinación y dominación, se siguen produciendo. De hecho, muchas veces esas tecnologías de movilidad y estrechamiento del mundo sirven para controlar y perpetuar un estancamiento y extensión de las distancias en otros lugares, tal y como ha mostrado Saskia Sassen¹⁷.

Hay una especie de doble movimiento no siempre advertido en la globalización, un movimiento hacia delante y hacia atrás, un movimiento que es también contraespacial, pues los espacios se acercan y se alejan constantemente.

Según este paradigma complejo, la globalización, en lo referente a las geografías, no es tanto un estrechamiento del mundo y una abolición de las distancias, sino más bien una redefinición de los parámetros espacio-temporales. “Cerca” y “lejos”, “antes” y “después” son ya términos obsoletos para afrontar nuestra contemporaneidad.

Los discursos habituales sobre la globalización tratan de ordenarla y presentarla como una especie de acuerdo entre espacios-tiempos globales y espacios-tiempos locales. Pero, sugiere Urry, la cuestión es mucho más compleja. Es necesario pensar desde el conflicto. Pues nunca hay acuerdos totales entre lo local y lo global, sobre todo porque, como señala Sassen, no hay un espacio que sea totalmente global y otro que lo sea local¹⁸. Hoy lo local y lo global se entrecruzan en una multiplicidad de niveles, tanto, que en ningún momento sea ya posible determinar qué es lo local y qué es lo global. A nivel económico, político, cultural y artístico, las interpenetraciones entre local y global han llegado a un nivel de complejidad tal que de ninguna manera podemos saber a qué ámbito pertenecen.

Las relaciones geográficas han de ser puestas en cuestión. Los espacios físicos ya no definen este nuevo mundo. Pensar los mapas sólo a través de las vecindades físicas es pensar en balde. El mundo se pliega. Hay que dibujar contra-mapas y contra-tiempos que den cuenta de eso que Sassen ha llamado las “contrageografías” de la globalización. Unas nuevas geografías (que son también las nuevas geografías del arte) que han de ser diseñadas a través de nuevas vecindades, a través de la remodelación de las relaciones de proximidad y cercanía, pero también entre pasado, presente y futuro. Y es que habitamos mundos que ya no son sólo físicos, ni históricos, pero no dejan de serlo del todo.

Ante esta situación, John Urry propone la introducción de una visión compleja que entienda estas transformaciones en su movilidad, a través del conflicto y la imposibilidad de resolución. Un modelo que permita pensar la realidad como algo en movimiento compuesto de múltiples tiempos y múltiples espacios. El mundo global está compuesto por este tipo de complejidades, realidades polimorfas, informes e irrepresentables, para cuyo análisis es necesario introducir nuevos paradigmas, o al menos cuestionar la viabilidad de los que ya tenemos.

15 John Urry, *Global Complexity*, Cambridge, Polity Press, 2003.

16 Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza, 2004.; Zygmunt Baumann, *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

17 Saskia Sassen, *Op. Cit.*

18 Saskia Sassen, *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires, Katz, 2007.

TIEMPOS GLOBALES, TIEMPOS ANTAGÓNICOS

Quisiera detenerme ahora en la cuestión del tiempo. La globalización siempre ha sido pensada en términos de espacio. Pero, como hemos visto, es necesario pensarla también cronológicamente, como una transformación temporal.

Todo tiempo es múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sin fin de pequeños matices móviles y cambiantes. Eso es algo que pocos podrían poner en duda. Sin embargo, el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido hacia una supresión de la pluralidad del tiempo. Una pluralidad connatural a lo humano que, desde los inicios de la Modernidad tecnológica, comenzó a ser abolida por los ritmos de producción de la mercancía. El individuo moderno se convirtió entonces en un “sujeto” de un tiempo un tiempo único impuesto desde instancias que lo superaban.

La experiencia múltiple –humana– del tiempo fue sustituida por el tiempo del capital y la fábrica, por hablar en términos de Negri¹⁹. El nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la “sujección” a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión. En cierto modo, se podría decir que la Modernidad instauró la monocronía, el tiempo único de la producción y la tecnología –único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso–. El tiempo de la continuidad y la velocidad, o, como ha sugerido Mary Ann Doane, el tiempo cinemático, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra²⁰.

El proceso de aceleración del tiempo iniciado por la Modernidad, como ya sugirió Paul Virilio²¹, lejos de detenerse, se ha ido haciendo cada vez más drástico, hasta el punto en el que hoy se pueda decir que caminamos directamente hacia la supresión de todo tiempo, hacia eliminación total de la experiencia temporal. A decir de Gilles Lipovetsky²², la nuestra ya no es la época de la velocidad, sino la de la urgencia, la época del tiempo-cero, de la inmediatez, de la instantaneidad. Los tiempos “hipermodernos” se caracterizan, precisamente, por suprimir todas las distancias temporales. Una supresión de la espera, de la transición, del intervalo, del “in-between”.

Ese tiempo único, vinculado al régimen temporal occidental, está viviendo en las últimas décadas un proceso de extensión a todos los lugares globo. Una de las consecuencias primeras de la globalización –o de las distintas globalizaciones– es la imposición de lo que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental”²³. Una temporalidad hegemónica, la del tiempo global, que, sin embargo tiende a eliminar y subsumir los diversos tiempos locales e individuales. El nuevo tiempo, igual que el nuevo espacio, tiende a la homologabilidad, a la adecuación de los tiempos del otro al tiempo del uno. Una adecuación que nunca es limpia, y que, bajo el signo del diálogo y la multiplicidad, instaura un nuevo tiempo único, revestido de heterogeneidad.

Las teorías contemporáneas de la hibridación abogan también por una hibridación temporal. Junto a una tercera vía o a un tercer espacio, también podría hablarse de un tercer tiempo. El propio Homi Bhabha ha analizado esta dimensión híbrida del tiempo poscolonial²⁴. Una especie de in-between del tiempo en el que sería posible la hibridación de temporalidades, donde las especificidades temporales locales y globales coexistirían sin problema. Una utopía temporal de mestizaje que, sin embargo, bajo su aparente bondad, esconde un reverso oscuro. La hibridación y el discurso del in-between y del mestizaje está demasiado cerca del nuevo tiempo único. Igual que el tercer espacio, el tercer tiempo se realiza en la hora occidental. Es un tiempo concebido desde el

19 Antonio Negri, *Fábricas del sujeto /Ontología de la subversión*, Madrid, Akal, 2006.

20 Mary Ann Doane, *The emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingence, The Archive*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 2002.

21 Paul Virilio, *La velocidad de liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

22 Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

23 Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, París, Seuil, 2000.

24 Homi K. Bhabha, *Op. Cit.*

presente occidental, desde su régimen cronológico. Un tiempo que, en el fondo, tiende a anular a los tiempos locales. Es un tiempo de la adecuación.

Pienso que es necesario superar el modelo temporal de la interculturalidad porque es engañoso. Quizá sea más productivo pensar la convivencia de tiempos como una colisión y tensión irresoluble, como una discronía fundamental imposible de asimilar. En los contactos entre realidades temporales diferentes, siempre hay un excedente, algo que no puede moverse, algo que permanece inmóvil. Hay algo crónico, en el sentido de algo específico y propio, como una enfermedad crónica, que no puede ser movilizado, algo que nunca puede ser adecuado. Hay una dimensión crónica en la cronología. Hay un 'real', por decirlo con Lacan, que no puede ser asumido. Y ese 'real' es el que produce la contradicción, el que rompe la ilusión de la integración. La adecuación, entonces, nunca es posible.

Esto nos llevará a concebir un modelo temporal antagónico, en el que se valoran las diferencias y no hay posibilidad de resolver el conflicto originario, pues todo acuerdo sin fisuras es un acto de maquillaje de la realidad. En tal modelo antagónico, que se derivaría de las tesis de Laclau y Mouffe sobre la democracia, no sería posible el acuerdo entre las partes, ya que siempre existirían lugares vacíos imposibles de llenar²⁵. Vacíos temporales, lapsus, puntos ciegos, especificidades temporales no homologables que, por un lado, contribuirían a enriquecer el espectro de las temporalidades del presente, y, por otro, podrían servir para derribar las ficciones del régimen cronológico occidental. Un régimen que, precisamente, bajo el modelo de la hibridación imaginaria del tiempo, propone una sola narrativa y un solo tiempo: el tiempo imaginado de la globalización²⁶.

Bien pensado, el modelo de temporalidades antagónicas responde a un esquema mental no completamente lógico, en el sentido en que el conflicto –y su resolución– no puede ser pensado estructuralmente, entre otras cosas porque es móvil, cambiante y no todos los lugares son accesibles a la razón.

Si hiciésemos una historia de la subjetividad y el tiempo modernos, podríamos fácilmente representarlos mentalmente, casi espacialmente como si de un mapa se tratase. El pensamiento temporal moderno ha sido esencialmente topográfico, representable en un espacio euclidiano. Un espacio fijo e inmóvil. En ese espacio se podría decir que la Modernidad valoró el tiempo del Uno, construyó su proyecto sobre la evolución y el progreso del Uno. La posmodernidad atendió a las minorías y se edificó sobre el tiempo del Otro, es decir, el tiempo del menos uno. Y lo que podríamos llamar interculturalidad, el modelo oficial del presente, se ha fraguado sobre la suma del tiempo del otro, el tiempo local, con el tiempo del uno, el tiempo global la hibridación del Otro con el Self; es decir, el menos uno más uno. Una ecuación perfectamente representable en el mapa mental del tiempo. Una ecuación perfecta, sin fisuras, fija, visible y, en consecuencia, localizable y controlable.

Los tres modelos temporales son, si se observa con detenimiento, completamente espaciales: racionales y representables mentalmente sin fisuras. Y todos son contruidos desde el mismo lugar: el espacio-tiempo del Uno. Todo sucede en el mismo tablero de juego. Aunque las fichas sean diferentes, se trata de la misma estructura.

Es necesario introducir un cuarto modelo de tiempo. Un tiempo más allá de la interculturalidad y la hibridación. Un tiempo discontinuo y antagónico que no puede ser sumado ni restado, ni, por tanto, representado. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda. En resumen: una temporalidad antagónica, en constante conflicto. Y en un modelo temporal antagónico, que valora los restos y los excedentes no reaprovechables, los puntos muertos y los lapsus del tiempo, parece necesario romper esa estructura topográfica en beneficio de una 'des-estructura' topológica. Un espacio temporal möebiano [möebian]: sin dentro, ni fuera, ni cerca ni lejos, donde no hay correspondencias ni vecindades completamente racionales (al menos si entendemos la razón como una espacialización). Ese tiempo se regiría por otra serie de correspondencias y vecindades que se ajustan más al espacio y al tiempo psíquico que al geográfico e histórico: un espacio-tiempo confuso, donde antes, después

25 Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, Chantal, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

26 Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

y ahora se mezclan e interceden, un espacio donde el exterior configura el interior... un espacio que subvierte la intuición, un espacio escotómico, con un punto ciego, el punto ciego de un lugar vacío, de un centro ausente, en torno al que se configura todo ese espacio topológico

Un pensamiento topológico del tiempo nos conduciría, por tanto, a dar valor a las discontinuidades, a los saltos, a las inadecuaciones, a las ausencias... a los tiempos muertos. A esos tiempos que precisamente ha tendido a eliminar de todo discurso el tiempo elíptico del cinematógrafo y las narrativas asociadas a él.

Quizá haya que pensar al sujeto contemporáneo y su tiempo desde la topología, más allá de la localización, más allá del tiempo lineal, en el tiempo de la ausencia. No ya en una intemporalidad eterna, sino en una temporalidad múltiple y heterogénea, pero no híbrida (al menos si por híbrido entendemos la suma de las partes). Una temporalidad discontinua. Una heterocronía, o, más bien, por hacer hincapié en la cuestión del conflicto, una 'discronía', un choque de tiempo imposible de resolver²⁷.

No hay que ver el conflicto desde un punto de vista negativo y el acuerdo desde uno positivo. Es necesario eliminar la visión de que la resolución siempre es positiva: la resolución sin fisuras suele ser un triunfo del dominante. El conflicto, el desacuerdo es un elemento constitutivo de comunidad²⁸. La resistencia ante el poder ha de hacerse precisamente por medio del desacuerdo, por medio de la tensión.

METÁFORAS EN CONFLICTO

Volvamos ahora a los argumentos de John Urry sobre la complejidad contemporánea. Entre las propuestas para pensar este nuevo estado del mundo, este autor sugiere la necesidad de incorporar la metáfora como una herramienta de conocimiento. La metáfora como uno modo de hacerse cargo del mundo global, ya que la metáfora en sí misma provee un conocimiento complejo y contradictorio, pues introduce un movimiento y una temporalidad en el lenguaje, lo hace moverse de un lugar a otro constantemente.

Urry destaca la metáfora de la sociedad en red de Manuel Castells como un elemento que describe bien nuestro mundo, aunque propone una metáfora más cercana a la realidad de la incertidumbre que sería la de "flujo" [flow]. Aquí me gustaría sostener que la práctica artística, debido a su estructura metafórica y "paralógica", es una herramienta adecuada de acercamiento al nuevo mundo complejo. Precisamente, en los últimos años, un gran número de artistas han trabajado acerca de ese universo confuso y contradictorio, mostrando los conflictos del espacio y del tiempo en el mundo global.

Observemos dos ejemplos de lo que estoy sugiriendo. Ejemplos que provienen de lugares y tradiciones totalmente diferentes, aunque se encuentran en la línea de lo que venimos analizando aquí. El primer caso es el de Gonzalo Ballester (1982), artista y cineasta murciano, y el segundo, el de la video-artista Ursula Biemann (1955). Para el argumento de lo presentado aquí, nos quedaremos con una obra de cada uno, *Mimoune* (2003), de Ballester, y *Sahara Chronicle* (2006-2007), de Biemann.

Mimoune [Fig. 2] es una obra sencilla, si bien es precisamente en su sencillez donde reside su efecto y su potencia. El artista graba en vídeo a Mimoune, un inmigrante marroquí que trabaja en Murcia, que, con el rostro frente a la cámara, envía un mensaje a su familia. Un mensaje compuesto de tópicos afectivos: "estoy bien, tengo trabajo, pero os echo de menos..." Después, el artista lleva el vídeo a la familia de Mimoune en Marruecos, y allí graba sus reacciones ante el mensaje de Mimoune. Luego él graba un mensaje de la familia para Mimoune. Y el círculo se cierra cuando el mensaje regresa a Murcia, donde, de nuevo, Ballester graba el rostro de Mimoune mientras éste visiona el vídeo con el mensaje de su familia.

En total, tenemos cuatro secuencias de imágenes que pertenecen a momentos diferentes: 1) Mimoune

27 Ver Miguel Á. Hernández-Navarro (comp.) *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008.

28 Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

Fig. 2: Gonzalo Ballester, *Mimoune*, 2003

enviando el mensaje, 2) su familia recibiendo el mensaje 3) su familia grabando un mensaje, 4) Mimoune recibiendo el mensaje. Entre la primera y la última secuencia de imágenes ha transcurrido un periodo no inferior a varias semanas, ya que implica un viaje real, una distancia, y un tiempo inevitable. Sin embargo, y esto es ciertamente interesante, Ballester ha montado las imágenes como si fueran simultáneas, por medio del plano-contraplano. De ese modo, vemos hablando a Mimoune, y al plano siguiente observamos las reacciones de sus familiares ante sus palabras. Acostumbrado a la instantaneidad de la televisión, el espectador occidental piensa enseguida que las imágenes están sucediendo al mismo tiempo, que existe una comunicación instantánea entre Mimoune y su familia.

Si se observa bien, Ballester está jugando con tres temporalidades. En primer lugar, la temporalidad epistolar del mensaje. Un mensaje se envía, tarda un tiempo, llega a su destino, y después puede volver o no. Es el tiempo de la incertidumbre, el tiempo de la distancia real, pues la carta tarda en llegar lo que tardaría una persona. Esa distancia que, por ejemplo, nuestras modernas tecnologías de comunicación ha contribuido a eliminarla simbólicamente. El teléfono y el e-mail han comprimido ese régimen temporal largo de la epístola en favor de una instantaneidad que parece abolir las distancias geográficas y, en consecuencia, temporales.

El segundo tiempo de la imagen en *Mimoune* es el tiempo de la televisión, el tiempo instantáneo de las tecnologías de la imagen occidentales. Mientras que el tiempo primero pertenecía a lo que pudiera ser el régimen cronológico específico del lugar de origen de Mimoune, el tiempo de la televisión pertenece a otro momento y a otro régimen cronológico, el occidental contemporáneo. Ese tiempo-cero acelerado que encontramos en los discursos temporales, por ejemplo, de Virilio o Lipovetsky. Este es el tiempo del país de recepción de Mimoune y también el tiempo del espectador de la obra.

El tercer tiempo es el tiempo del conflicto, el tiempo que hace chocar y colisionar las dos temporalidades específicas, los dos regímenes de comunicación, el epistolar y el televisivo. Este es el verdadero tiempo migratorio, pues *Mimoune* está encallado entre dos tiempos. Aunque en principio se podría pensar que la obra de Ballester está concebida como una hibridación de temporalidades, en el fondo, está compuesta por la tensión

irresoluble entre ambas, una tensión que desmonta la ficción de la temporalidad dominante, del medio en el que se emite el mensaje.

Como una paradoja al mundo de las comunicaciones y a la rapidez de la sociedad globalizada, el tiempo lento de emisión y respuesta se introduce aquí como si se tratase de un universo paralelo que produce una brecha en el tiempo. Una brecha que hace emerger temporalidades contrapuestas, una asincronía entre los medios y su utilización. El vídeo, caracterizado por su inmediatez, se utiliza aquí en un tiempo lento, igual que la televisión, que rompe su tendencia al directo para operar en diferido, con un tiempo diferente al previsto para el medio. Además, la televisión en *Mimoune* es «tele-visión» en sentido temporal, porque la visión se produce en la distancia, más temporal que espacial.

Frente a la supuesta inmediatez de la voz que muchos inmigrantes experimentan en las conversaciones telefónicas, la imagen todavía tiene dificultades para llegar con esa rapidez, y habitualmente llega por medio de fotografías o postales de los familiares y lugares de origen. De modo que frente a un voz inmediata aparentemente cercana, la imagen muestra la verdadera lejanía, la distancia insalvable entre los lugares. La obra de Ballester pone de relevancia el desacompañamiento de lo visible y lo audible, un desacompañamiento esencialmente temporal que quiebra el significado, pues, frente a la cámara, más que historias, nos encontramos con voces corporalizadas. Y eso es lo que realmente parece importar: que las voces tienen un lugar en el cuerpo. Podríamos decir, entonces, que las lágrimas de *Mimoune* no son tanto por el significado de las palabras, sino por la reconstrucción y puesta de nuevo en conjunto de voz e imagen, de palabra y cuerpo; algo que siempre se pierde en la distancia.

El antagonismo temporal que presenta *Mimoune* contribuye, por un lado, a romper la ficción del tiempo único, introduciendo una pluralidad de tiempos que muestra a las claras la heterogeneidad de la experiencia del tiempo. Pero por otro lado, la obra también consigue abolir la supuesta compresión del espacio-tiempo tan presente en los discursos contemporáneos sobre la temporalidad. La compresión del espacio nos hace pensar que todos los lugares son accesibles en cualquier momento, y que, precisamente por ello, en todos vamos a encontrar lo mismo. Sin embargo, este nuevo atlas en el que las distancias son abolidas no es más que una ficción. Como observa García Canclini, se trata de una construcción imaginaria. No hay un 'free space', sino todo lo contrario: un espacio que se resiste a moverse y a ser eliminado. Ése es precisamente el espacio que aparece en *Mimoune*. El colapso temporal de la obra rompe la ilusión para mostrarnos que existe una 'distancia real' que no puede ser abolida por las tecnologías de la comunicación. De ese manera, *Mimoune* presenta una estrategia de resistencia ante la compresión del espacio y del tiempo.

El conflicto espacio-temporal aparecido en *Mimoune* es también una de las claves de *Sahara Chronicle* [Figs. 3 y 4], una obra que muestra bastante bien las contradicciones en el espacio y en el tiempo, los lugares oscuros e invisibles del contemporáneo mundo global es la de la artista suiza Ursula Biemann. A través del video ensayo, la obra de Biemann se dirige hacia aquello que está detrás de los discursos, las ideologías que los mueven y sus contradicciones invisibles, intentando hacerse cargo de las realidades no imaginadas que no tienen cabida en el sistema de representación de la globalización. Sus trabajos con los flujos migratorios, las redes de comercio personal, lo transfronterizo o la movilidad en general son ejemplos de análisis y reflexión sobre la perpetuación de ciertas realidades que el nuevo mundo global se resiste a dejar de lado.

A lo largo de su obra (por ejemplo en *Performing the Border*, 1999, *Remote Sensing*, 2001, o *Sahara Chronicle*, 2006-2007), Biemann ha mostrado estas contradicciones y contramovimientos de lo global, como "the struggle between mobility and the politics of containment"²⁹. Un doble movimiento que, por un lado, nos habla de un mundo sin fronteras, transnacional y cosmopolita, y que, por otro, sin embargo, reproduce situaciones de inmovilidad, fijeza y control.

29 T. J. Demos, "Sahara Chronicle: Video's Migrant Geography" en: Ursula Biemann and Jan-Erik Lundström (eds.), *Mission Reports. Artistic Practice in the Field: Ursula Biemann Video Works 1998-2008*, Bristol, Arnolfini, pp. 178-190, p. 179.

Se trata de presentar dos espacios en conflicto. Pero también dos tiempos. Y esto podemos verlo en el modo en el que Biemann combina en sus vídeos imágenes de alta tecnología con imágenes precarias, es decir, tiempos presentes con tiempos pasados. Por un lado, más grandes avances tecnológicos conducen hacia un mundo sin distancias, un régimen de comunicación total, de libertad de flujos de información, pero también de flujos de personas. Pero, por otro, las nuevas tecnologías, al mismo tiempo, se relacionan con lógicas de control y dominación que sirven para localizar y perpetuar algunas realidades incómodas como la prostitución, las redes de comercio de personas, o ciertas situaciones de injusticia manifiesta.

El uso que hace Biemann de esas tecnologías es un uso conflictivo, trabajando con varios regímenes tecnológicos que pertenecen a temporalidades específicas diferentes. Al hacer chocar y colisionar las tecnologías avanzadas con las tecnologías “precarias”, Biemann produce un colapso en los dispositivos de enunciación, que pierden su función originaria ideológica.

Se trata de un proceso de profanación y reapropiación de la tecnología. Un proceso que sólo se consigue a través de la puesta en evidencia de los conflictos espacio-temporales. En este sentido, para librarse de la “memoria de programa” de los dispositivos, Biemann construye sus obras de modo conflictual, a través del desmontaje. La manera en la que suele disponer el vídeo en sus exposiciones, a través de la fragmentación de la obra en varios monitores y proyecciones, contribuye a esta desideologización de la tecnología, pero también a la construcción de un mensaje abierto que puede ser compuesto y montado por el espectador.

En este sentido, Biemann trabaja siempre con el fuera de campo, un vacío que ella misma dice que se corresponde con el silencio y la ausencia de imagen que tienen las figuras que analiza a través de sus vídeos. Vídeos que, en sí mismos, constituyen herramientas de imaginación de situaciones no imaginadas y construcción de realidades no visibilizadas.

Sahara Chronicle presenta una de esas realidades oscuras, la de los movimientos de migrantes a través del Sahara en un territorio transnacional: una crónica del éxodo subsahariano hacia Europa como una práctica social arraigada a las condiciones locales e históricas. A través de estas prácticas y modalidades migratorias, Biemann muestra los modos en los que trabajan y se articulan las redes mundiales de migración. Redes de las que nada sabemos, pues los medios de comunicación sólo nos enseñan las imágenes de los emigrantes que llegan a nues-



Fig. 3: Ursula Biemann, *Sahara Chronicle*. 2003-2006.



Fig. 4: Ursula Biemann, *Sahara Chronicle*, 2003-2006.

Visión de la exposición

tras costas. Pero nunca se interrogan sobre las situaciones que los empujan a venir, o sobre las complejidades del trayecto. Además, parece que, de algún modo, la migración fuese una cuestión marítima o acuática, pues la percepción social del emigrante en patera o cayuco comienza y acaba en el agua, como si el mar fuese la única frontera (frontera natural) que tuvieran que cruzar antes de llegar a Europa. Biemann, enfrentándose a esa visión parcial y fácilmente consumible de las imágenes de los medios, muestra aquí el largo proceso migratorio y las complejidades de un territorio como el Sahara que, en sí, es un estado de excepción, pues pertenece cinco países, pero cuya soberanía no se halla en ninguno. Precisamente por eso, la figura del Tuareg, “habitante” del Sahara, puede ser entendida también como la representación de una posibilidad de soberanía transnacional, un ejemplo de lo que T. J. Demos denomina “geografía de la resistencia”.

CONCLUSIÓN: POLÍTICAS DE EXPOSICIÓN

Los trabajos de Ballester o Biemann son sólo un ejemplo de los modos de presentar conflictos y contradicciones en el espacio y en el tiempo del mundo global. Se trata de trabajos “geográficos”, que pretenden mostrar las nuevas cartografías del mundo global. Pero también “cronológico”, porque ponen en evidencia la colisión de los diversos regímenes temporales a través de los sistemas tecnológicos. Estas prácticas, como las de otros artistas, dejan claro que el mundo ya no puede ser pensado con los mismos esquemas mentales que hace unas décadas. Son necesarios modelos complejos que valoren los lapsus, puntos ciegos e inconsistencias de todo aquello que “no cabe” en los sistemas de enunciación, que muestren las contra-geografías y las contra-cronologías del mundo global.

En cierto modo, los discursos aceptados acerca de la globalización tienden a pacificar estos conflictos y a darles una solución. Se trata así de domesticar y pacificar lo político, convirtiéndolo en política, entendiendo esto según la diferencia establecida por Chantal Mouffe: lo político como *polemos* –una dimensión conflictiva originaria– y la política como *polis* –una dimensión administrativa ordenadora–³⁰. Mi idea aquí es que el mundo del arte colabora con esta pacificación artificial que transforma lo político en política. Por mucho que las prácticas artísticas se esfuercen en presentar los conflictos –como el caso de Ursula Biemann–, las instituciones artísticas no poseen las herramientas y estrategias adecuadas para mostrar esas prácticas de modo conflictivo. Gran parte de las instituciones artísticas contemporáneas mantienen una suerte de desajuste con las propias prácticas, desactivando el potencial político de esta conflictividad, y transformando lo político en política.

Esa transformación se debe a que la Institución Arte, como institución moderna, y el museo, como paradigma de dicha institución, trabaja a partir de la visión y el orden, elementos básicos de la racionalidad moderna. En la modernidad, como ha observado Martin Jay, visión y razón son la misma cosa³¹. Las metáforas epistemológicas son metáforas visuales: aclarar, iluminar, clasificar, identificar, ordenar. Las lógicas temporales modernas también son esencialmente visuales: hacer historia es dar sentido al tiempo, entendido como un proceso de ordenación y aclaración del caos. El historiador ilumina la historia, arroja luz sobre el tiempo.

El museo, como bien ha demostrado Hans Belting, es un fiel heredero de la lógica moderna³². Y en este sentido, no puede dejar de trabajar a partir de la visión y la luz, la necesidad de fijar el tiempo para ordenarlo o para mostrarlo. Un modelo espacio-temporal que vaya más allá de la luz y más allá de las lógicas temporales, resultará difícil de incluir en el museo. Las nuevas prácticas contra-geográficas y contra-cronológicas trabajan con un espacio que ya no puede representarse espacialmente y con un tiempo que no tiene “sentido”, que es, de algún modo, “preposterous”, en el sentido que ha señalado Mieke Bal: absurdo y anacrónico³³.

30 Chantal Mouffe, *Sobre lo político*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

31 Ver Martin Jay, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2008.

32 Hans Belting, “Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, en: Peter Weibel & Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, pp. 16-38.

33 Ver Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

El reto del museo será dar cabida a todo aquello que está en “fuera-de-la-frase”. Y esto representa un gran problema, sobre todo porque el museo encarna el propio discurso de la integración, la fijeza y la estabilidad. El museo camina hoy hacia la búsqueda de un tercer espacio, tal y como lo hemos visto en este texto. Un espacio híbrido para la integración. Y también hacia un tercer-tiempo. Un tiempo que aúne lo local y lo global, los tiempos de uno con los tiempos del otro, los centros y las periferias. Sin embargo, en ese tercer espacio y tercer tiempo no tiene cabida el conflicto, porque es un espacio-tiempo de la adecuación y la integración. Un espacio-tiempo visible.

Es necesario ir más allá del tercer espacio-tiempo, y buscar un cuarto espacio-tiempo. Este espacio-tiempo será irrepresentable, conflictivo y no visible del todo. El museo global deberá aprender a trabajar con esa dimensión compleja e irrepresentable, abriéndose al antagonismo y al trabajo con la metáfora, en esa conflictividad de lo irresoluble. Sólo así podrá idear fórmulas de trabajar con lo móvil, lo complejo y lo asincrónico.